

戦時下の中国趣味の流行歌

著者	細川 周平
会議概要（会議名，開催地，会期，主催者等）	江南文化と日本：資料・人的交流の再発掘，復旦大学（上海），2011年5月27日-29日
ページ	279-287
発行年	2012-03-23
シリーズ	上海シンポジウム 2011 International Symposium in Shanghai 2011
URL	http://doi.org/10.15055/00001169

戦時下の中国趣味の流行歌

細川周平

1. はじめに

国家が最大数の国民を巻き込んで遂行する最大の事業、戦争は文化の状況を一転させる。言論・情報・表現が統制され、国家讃美と敵国侮蔑の精神が鼓吹される。文化産業が戦時体制に再編成され、戦闘の意義、国民の苦難を正当化する宣伝に力をかける。よく知られているように、文学、美術、演劇、映像、それに音楽などいずれの表現分野においても、明治の二度の戦争中、一時的に中国やロシアに関連する題材が飽和した。それらは勇壮な戦闘場面を再現し、英雄を作り、国民の一体感を高揚し、逼迫した庶民を慰安した。国家の要請を受けた場合もあれば、そうではないが、心情的、経済的理由で表現者が自ら戦争関連の題材を選んだ場合もある。当然ながら、検閲は厳しく、反戦的な内容はほとんど無署名でしか現われない。昭和の戦争でもまた同じ状況が繰り返され、戦争関連の作がいずれの分野でも量産された。描かれる内容が、戦線の拡大と政治的状况に合わせて変わったことはいうまでもない。ここではそのうち中国趣味の大衆歌謡（流行歌）について論じる。

2. レコード歌謡の誕生と戦時体制

まず当時の大衆歌謡について大まかに述べる。巨視的に見ると、昭和の戦争はレコード産業が大衆歌謡を制作し始める時期と重なる。これは明治・大正の音楽文化との大きな違いである。録音は20世紀初頭からじょじょに生活に浸透し、大正時代にははやりの歌はほとんど録音されたといつてよい。レコードの売上げが歌や歌手の人気を計る指標になるのは、この時期からである。1927年（昭和2年）から翌年にかけて、外国資本の日本ビクター、日本コロムビア、日本ポリドールが設立され、それまでにないほど強力に販売促進を始めた。新たな事業展開の一つは自社で歌手、作詞家、作曲家、編曲家、楽団を専属で抱え、大衆向けの歌を制作することだった。レコード会社主導で制作された歌をここではレコード歌謡と呼ぶ。

大正末までは、既に出回っている歌を拾い上げて録音していた。人気曲は各社競合で複数の録音が流通した。震災後、大きなレーベルでは従来のヴァイオリンや三味線やピアノの独奏に代わって、5名から10名程度の楽団を伴奏につけることが始まった。大正15年（1926年）には大阪在住の人気作曲家が初めてレコード会社と専属契約を交わした。著作権ビジネスがしだいに確立し、作り手の意識も変わった。外国資本のレコード会社は、既存の歌に頼ることから、自前の歌を毎月一定数制作し、録音・販売する方針を打ち立てた。そのためまだ数少なかった作詞家や作曲家を確保する必要が生まれ、専属制を敷いた。こ

これはアメリカのいわゆるティン・パン・アレー体制、つまり職業作詞家・作曲家が楽譜出版社に楽曲を委託し、レコード会社や放送局などその使用者は出版社に一定の使用料を支払うという体制の日本版で、1960年代まで健在だった（現在でも演歌界で生き残る）「持ち歌」制度をもたらした。外資系のレコード会社は、アメリカでは音楽出版界が担ってきた部分も受け持ち、音楽産業の絶対的な中心に位置することに成功した。また同時期のマスメディアや大衆文化と連動し、映画、雑誌、広告、観光などとタイアップする戦略も一般化した（大正時代にその萌芽が見られる）。

こうした録音中心の音楽産業が満州事変（1931年）以降、大量の戦争関連の歌を制作したことはいうまでもない。たとえば「肉弾三勇士」ブーム（1932年）に際して、全社で合わせて10数曲が吹き込まれた。これは振り返れば、音楽産業の総動員体制の試験台のようなものだった。戦争は直接的な軍事行動に関与しない歌を制作する口実にもなった。歌自体が戦争宣伝である以外に、レコード会社の国策協力の宣伝にもなった。ただでさえ卑俗視されがちな大衆向けの歌謡が、立派に国家に貢献していることを戦争関連の歌は社会に訴えた。

レコード会社は毎月、一定数の新譜を制作する体制の維持につとめた。大量の「月並」曲を輩出し、そのなかのごく一部がヒットするのに賭けるというような見込みで経営された。そういう折、戦争は恰好の時事ネタを提供した。ニュース映画・写真が飛躍的に求められたように、珍しい地名や他者、平時にはない行動、言葉、英雄など歌になりやすい（あるいは売りやすい）新鮮な題材を戦争は提供した。歌のすべてが戦意高揚、国威高揚を意図したわけではないが、間接的には戦争を肯定することにつながった。

戦争の歌にはまず戦意高揚、国威高揚を直接的に意図した勇壮・悲壮な軍歌や英雄讃美がある。歌詞はいかめしく、抽象的で軍部の公式見解に旋律をつけたような歌で、しばしば行進曲調を採る。殊勲を果たして戦死した英雄を讃え、その死に続けと叫ぶような歌以外は、個人の行動や視点はない。「われら」、「皇軍」、「日本男児」のような抽象的な集団しか出てこない。新聞雑誌社や軍部が懸賞募集したのは、主にこの種の歌謡だ。一方、通常の流行歌に通じる心情を、戦争に絡めて（かこつけて）歌うことも、しだいに多くなった。たとえば前線、国境に送られた一兵卒の孤独や郷愁を歌ったり、家族に送られた手紙のかたちで前線と銃後の心情をつなげたり、戦地で吸う煙草のうまさや兵隊の会話を伝えるような歌で、個人の行動や視点が描かれているのが特徴である。中国趣味はこちらの曲種に現れる。

歌を戦争に関連づける方法にはいろいろある。歌詞と関連づけるのは最もやすく、戦闘状況、標語、追悼、愛国心を定型的に読み込んだ歌は非常に多い。また軍用の音楽形式や楽器である行進曲やラッパを応用するのも常套的だ。この他、戦地の場所や人に情緒的に近づくことを目的に作られた歌も少なくない。その範囲は戦局と密接に結びつき、当初は満州、やがて大陸全土、1940年代には東南アジア、南洋も含まれるようになった。戦線の拡大に合わせて、各地の「雰囲気」をかもし出す異国趣味が流行した。国民の地理的な関心を利用した娯楽産業の戦略である。中国趣味はそのなかの一種で、既存の知識や感受性に依存した〈中国らしさ〉の表象で、民族的なステレオタイプ、集団的な想像力の一種である。想像される側よりもする側の文化について多くを語る。「非現実的」「差別的」という想像される側の反発はほとんどつねに起きる。心地よく受け入れられることはまずな

い。それにもかかわらず、いったん想像する側の心の習慣として定着すると除きがたい。だからといって決まり文句の生成と流布を引き起こす文化的な過程が無意味というわけではない。歌の中国趣味については大きく、音楽と歌詞のふたつの領域に分けられるが、本稿はそのうち音楽的な「中国趣味」について論じ、歌詞に見られる中国趣味（たとえば簡単な中国語を挟む、中国の風景を讃える、従順な中国庶民やかわいい娘を登場させるような方法）は別の機会に譲る¹。

3. 「支那の夜」(1938年)

日本で音楽的な中国趣味の基礎を作ったのは、江戸時代に日中貿易に伴って輸入された明清楽だった。これは明や清の器楽曲を月琴、胡弓など輸入楽器で演奏するサロン音楽で、長崎を中心に西日本の商人・文人層の間に広まった。また歌舞伎の下座で長崎や中国を表現する際に用いられ、庶民には異国的に響いた。それは現在でも変わらないだろう。明清楽では中国人から直接教わり、共演する他、楽譜を介して演奏する場合も多く、原則的に直接指導と口承で広まった自生の楽種（三味線、箏曲、尺八など）とは異なる。「読む」ことに慣れた層に最も愛好されたのは偶然ではない。日清戦争（1894～95年）により中国蔑視が広まり、明清楽は衰えたが（それ以前から文化の「西洋シフト」が始まり、中国の文物はしだいに「時代遅れ」と見なされるようになっていたが）、まったく途絶えたわけではない。明清楽のレパートリーのうち、「九連環」はお座敷の「かんかんのう」という曲と踊りとして土着化した。「沙窓」の旋律は関東大震災後、街頭の歌手添田さつきによって「復興節」という替え歌で利用された。1940年代には「太湖船」「沙窓」「九連環」のジャズ編曲が試みられた（杉井幸一編曲、キング・ノヴェルティ・オーケストラ演奏）。同じ時期、ジャズに対する圧力から、欧米曲ではなく、日本民謡をダンス音楽調に編曲するカモフラージュがよく録音されたが、その延長で明清楽もパブリック・ドメインの「安全な」素材を提供した。

音楽的な手段で中国らしさを表現した昭和最初のヒットは、渡辺はま子の「支那の夜」（1938年、西条八十作詞、竹岡信幸作曲）である。発売当初は売れなかったが、しばらくしてから売れ出したという。同名の映画が2年後に封切られ、主題歌に用いたことがそのきっかけだったろう。「支那の夜」という題名は、1922年のフランスの流行歌“*Les nuits de Chine*”（中国の夜）から思いついたとフランス文学者でもある作詞家は証言し、元の詞から鳥、ボート、恋人などの素材を受け取っている。一方、作曲者がこの曲を聴いたかどうかは不明で、少なくとも曲調は類似していない。彼は中国孤児を描いたハリウッドのメロドラマ映画『散り行く花』（1919年、日本公開1922年）を想起して書いたという。現実の中国とは無関係だが、ある程度の地理的な想像をはたかせるきっかけにはなっただろう。この無声映画の伴奏で明清楽、ないし映画館用の輸入譜のなかの中国風の楽曲が使われた可能性はある。作詞者・作曲者がともにそれぞれのかたちで、欧米の中国趣味をヒン

¹ 拙稿「西洋音楽の日本化・大衆化 42大陸」『ミュージック・マガジン』1992年9月号、152～157頁。
戦前のレコード歌謡史については倉田喜弘『日本レコード文化史』（東京書籍、1979年）、同『〈はやり歌〉の考古学—開国から戦後復興まで』（文春新書、2001年）参照。

トにした点は、大正までの日中間の音楽交流とは異なり、世界規模の音や映像やステレオタイプの流通網に日本が巻き込まれていたことをよく示している。

竹岡の旋律は明清楽に通じる音階を用い（レミソラド）、バンジョーが月琴、ヴァイオリンが胡弓の効果を出している。平行4度を多用した編曲、ゴングやウッドブロック（木魚）などがあざといばかりに中国らしさを表現している。イントロは数ヶ月前にキングより発売されたおどけた歌「チンライ節」（時雨音羽作詞、田村しげる作曲、樋口静雄歌）と似ている。これは現在でも（少なくとも私には）強烈に中国らしさを喚起するパターンである。戦後、アメリカの楽団によって録音されたり、ハリウッド映画で使われるなど、アメリカでも人気が高かったのは、こうした明快な地方色のおかげかもしれない。

歌手の渡辺はま子は2年前、「忘れちゃいやよ」（1936年）という歌があまりに扇情的であるとして検閲され、レコード会社を移り、しばらくヒットから遠ざかっていた。「支那の夜」は復帰を期した録音だった。当時の何人かの女性歌手と同じく、音楽学校で西洋的な発声法を身につけた歌手で、「支那の夜」でも高い音域を正確に歌っている。しかし堅苦しくなく、適度にヴィブラートをかけ、媚態を感じさせる。中国語のわからない私には、中国の伝統劇の発声法や同時代上海の流行歌手の節回しを想起させる。この歌唱法は彼女の個性と認められ、戦前は中国趣味の流行歌をよく吹き込む結果になった。たとえばコロムビアには「蘇州夜曲」や「何日君再来」を吹き込んだ。中国人の仮面をかぶった李香蘭と好一対を成す。

竹岡にとって「支那の夜」はたぶん唯一の中国趣味の曲で、どういう経緯で起用されたのかわからない。ヒットが出れば二番煎じを出すのがレコード会社の常だが、この歌の続編はないようだ。彼は満州娘と日本男児の恋愛を描いた1939年の映画『白蘭の歌』の主題歌を書いたが、音楽的な大陸色はまったくない。それに編曲（奥山貞吉）が「支那の夜」の色づけには重要だが、作曲者は関わっていないようだ。奥山はコロムビアで最も多くの流行歌の編曲に関わり、次に登場する服部良一のように個性を輝かせるというより、ただ定型にしたがって作曲家から手渡された旋律譜に伴奏をつけるだけの職人仕事に徹した。「支那の夜」は彼にしては珍しく、楽器編成などに工夫がある。竹岡の意向なのか、制作担当者の希望なのかはわからない。どちらにとっても一度限りの中国趣味だった。

4. 「チャイナ・タンゴ」（1939年）

中国風の流行歌にとって竹岡よりもずっと本質的なはたらきをしたのは、服部良一（1907年～1993年）だった。彼は1923年に大阪の繁華街、道頓堀の少年音楽隊でサキソフォンを吹き始め、数年後には映画館やダンスホールの伴奏楽団に参加、並行して作編曲を始め、大阪のレーベルで発表した。1933年、東京に引越し、1936年、コロムビアの専属となる。タンゴ、ルンバ、フォックストロットなど新しいリズムを巧みに利用するジャズ風の編曲家の先駆で、大衆歌謡のモダニズムを代表する作編曲家である。戦後、香港映画の音楽を担当したこともある。

満州事変勃発以降、前線慰問団がしばしば派遣されたが、1938年、服部はコロムビア専属の歌手、漫才師、浪曲師、バンド合計20名とともに上海、蘇州、杭州などに派遣された。慰問団は大新聞社が後援し、レコード会社ごとに組織された（同じ時にビクターは中国北

方に、同じぐらいの規模の慰問団を派遣した)。新聞社とレコード会社の国策協力の宣伝の意味が大きく、現地での歓迎ぶりは自社の手柄であるかのように、かなり誇大に報道された。服部にとってこれは最初の国外旅行であったが、東洋最大の歓楽街、音楽産業を誇る上海を訪れたことは、大きな収穫だった。李香蘭の自伝に引かれた服部の言葉によれば、「はじめてヨーロッパやアメリカの音楽に接した。それまで全然知らなかった中国の伝統音楽のよさも学ぶことができた」²。やや大げさにいえば、もしこの時、ビクターとコロムビアが入れ替わり、彼が中国北方に行っていたなら、いくつかの名曲は生まれず、日本の流行歌史は少し変わっていたかもしれない。服部の自伝を読むと、上海で見聞したダンスホールやショー、蘇州や杭州の風景にいかに深い感銘を受けたかがわかる。その印象が直接、作曲に反映したとはいえないが、中国趣味を作り出そうとするインスピレーションにはなっただろう。

「チャイナ・タンゴ」は上海旅行の最初のみやげであるが、その旋律は「支那の夜」ほどあからさまに中国の音階・音形を採用していない（ただし胡弓を真似たようなヴァイオリンの副旋律は、明清楽のような音の運びをしている）。中国風が最も強く聴こえる（少なくとも私には）のは、題名に由来する「チャイナタウン 月の夜 チャイナ・タンゴ 夢ほのぼのと」の部分で、それまで脇で流れていた副旋律を主旋律にすげ替えた感がある。作曲者は作詞者の藤浦洸にまずこのフレーズを使うよう指示したという。共作とは呼べないまでも、両者の緊密な関係が制作の下敷きになっている。おそらく服部の頭にはこの決めのフレーズの旋律（ソラソミ、ミレ、ミソミレド）が浮かび上がり、そこからさかのぼる形で全体を構成したと思われる。その旋律的フレーズは直前の「揺れて暮れゆく 支那の街」の部分を引き伸ばしている。そしてこの音の動きはブッチーニの『トゥランドット』で利用された明清楽の曲と似ている。意識的かどうかは別に、服部はそれを取り入れた。つまり中国からイタリアを経て日本に旅した旋律的断片である³。

タンゴは日本でも上海でもダンスホールの人気をさらっていた。日本のダンスホールでは北米の曲を主に演奏するジャズバンドと、アルゼンチンやヨーロッパの広義のタンゴを演奏するタンゴバンドが交互に演奏した。リズムやレパートリーだけでなく、アコーディオン（ごく一部でバンドネオン）の有無がふたつのバンドの違いとして認識された。上海でもタンゴの人気は高かったようで、たとえば周璇（チョウ・シュワン）の大ヒット「何日君再来」がタンゴのリズムを採用している。服部にも慰問旅行以前にタンゴ曲がある。中国とタンゴを結合させた新曲をつくるアイデアは、上海で生まれただろう。そして中国というより上海の尖端風俗の香を日本の聴き手は感じただろう（たとえば服部が音楽監督をした映画『支那の夜』の上海の場面で流れる）。冒頭ではあたかも船の出航を告げるかのように銅鑼を鳴らし、上海への旅路に聴衆を誘う。ただし伴奏はアルゼンチン・タンゴ

² 山口淑子・藤原作弥『李香蘭 私半生』新潮社（新潮文庫版）、1987年（1990年）、165頁。服部の自伝の中国慰問の章では、作曲の経緯よりも将兵との交流やレビュー上演のエピソードのほうが大きく語られている。服部良一『ぼくの音楽人生—エピソードでつづる和製ジャズ・ソング史』日本文芸社、1993年、165～170、205～212頁。

³ Edgar W. Pope, *Songs of the Empire: Continental Asia in Japanese Wartime Popular Music*, UMI, Ann Arbor, 2003, pp. 333–336.

に欠かせないアコーディオンを外し、サクソとブラス中心で、アメリカのビッグバンドを底に置いている。全体のリズム・パターンはドイツのタンゴに近いが、「チャイナ・タンゴ、夢はのほのと」の部分では、そのパターンを外して、ドンドコ・ドンドコという南国一般を連想させる異国情緒の打楽器パターンを使っている。中国趣味に縛られず、広く「夢の彼方」へ聴き手を導く工夫である。服部はこのようにリズム、旋律、楽器編成上の異種混淆を3分ありの曲に実現した。

5. 「蘇州夜曲」(1940年)

「チャイナ・タンゴ」の翌年、服部良一は長谷川一夫と李香蘭主演の映画『支那の夜』の音楽を担当し、挿入歌「蘇州夜曲」を作曲した(タイトルバックに流れる主題歌は前述の竹岡の曲)。この映画は『白蘭の歌』、『熱砂の誓い』と合わせて大陸三部作と呼ばれ、いずれも長谷川演じる正義の日本男児と李香蘭演じる純情な中国娘のラブ・ストーリーで、当時はかなりヒットしたが、今では国策を露骨に反映した作品として悪名高い。ことに『支那の夜』(中国題は『上海之夜』)は、長谷川一夫が自分の好意を理解せずに抗日に与する李香蘭を殴るシーンが問題となり、「日本人に対する日ごろの憎悪と反撥がさらに刺激され……抗日意識をいっそうあおる結果となった」⁴。「蘇州夜曲」は日本人船員と中国人娘のデートの場面、船員が娘を探す場面で延々と流される(三部作の第一作『白蘭の歌』では、「何日君再来」がいわば愛のテーマとして使われている。国産の愛のテーマを持てたのは『支那の夜』の特徴だろう)。曲の魅力を伏水修監督がよく知ったうえの構成で、作曲家自身、自分の最高作品として挙げ、葬儀でも彼の希望にしたがって流された。

李香蘭が思いだす作曲者の弁によれば、「私は旅行中に浮かんだ“支那楽”の曲想を下敷にしてアメリカの甘いラブソング風にまとめ、五線譜に一気にあのメロディーを書きあげた」⁵。曲は4つの似た4小節のフレーズを4度繰り返す形式で(これは「何日君再来」の形式でもある)、二つの下位フレーズの対比から成る「チャイナ・タンゴ」よりは、日本(ないし東アジア)の流行歌の形式に近い。またその4小節は拍の頭の長い音符から始まる前半と、半拍の休符を置いて細かな音符の連なりから始まる後半に分節される。前者は中国の歌謡に多く、後者は日本の歌謡に多いが、フレーズは全体として中国の伝統音楽のパターンに倣っている⁶。日本的な要素と中国的な要素がバランス良く混淆され、アメリカ風の和声づけを施されている。長調で終止するフレーズが3度繰り返された後、最後の4度目だけ短調で終わる趣向はかなり斬新だ。旋律的な成熟を窮めている。中国らしさの徴である銅鑼は歌の最後にただ一度、控えめに聞かれるだけで、中国趣味を「チャイナ・タンゴ」ほど表に出していない。この曲について、李香蘭の自伝では次のように彼女に自信たっぷりに語ったとされる。

⁴ 山口淑子・藤原作弥、前掲書、156頁。李香蘭のフィルモグラフィーにおける「大陸三部作」の位置については、四方田犬彦『日本の女優』岩波書店、2000年。

⁵ 山口淑子・藤原作弥、前掲書、165頁。

⁶ Edgar W. Pope, *ibid.*, pp. 377-378.

この節まわしは、中国本来の調子ではなく、かといって日本の曲でもない。適当にバタ臭く、それでいて東洋的なメロディーでしょう？ この日・米・中、三国のチャンポンの味が、作曲家本人にとってもたまらない魅力なんだ。⁷

この「チャンポンの味」の政治的含意については、後でもどってくる。伴奏はダンスホールでいうブルース調で、ジャズ好きにも評価された。たとえばジャズとダンスと外国映画の雑誌『ヴァラエティ』誌の投書は「日本の流行歌としては相当高尚味あり。会社よりも、大衆のヒットなり。これ程度のものを受入れた大衆の感覚には、いささかの進歩をみせたと云うべきか」とほめている（1940年7月号）。この雑誌でいう「高尚味」とはモダンな味、欧米風を指す（日本の流行歌を低俗視する傾向が強い）。映画で歌った李香蘭は戦後になるまで録音せず、コロムビアは霧島昇と渡辺はま子を起用した（映画のサウンドトラックからのシングルカットは、契約の関係か、1960年代まで存在しない）。二人（ことにはま子）のヴィブラート唱法が、淡い中国趣味に寄与している。編曲も非常に凝っていて、胡弓を真似たヴァイオリンだけでなく、普通のオーケストラにオーボエ、チェレスタ、グロッケンシュピール、アコーディオンも加わり、マンドリンもわずかに聞こえる。編曲と伴奏もこの曲を不朽のものにしている。

6. まとめ

中国趣味は中国文化の外で作られ、享受される。だからといって中国人、中国文化と無関係ではない。よそ者の勝手な空想の種は中国内部にある。その種の発芽のしかたがそれぞれの文化的土壌によって異なり、最終的にまったく違った花になる。いったんその花が咲くと後は毎年、その色と形の花しか咲かない。異国趣味の生成と固定化はおよそこんな比喻で説明できるだろう。もちろん土壌の成分は歴史的な交流の度合い、対象となる他者に対する集団的期待に深く関わる。

音楽学者エドガー・ポープは日本と中国と西洋の間の緊張関係を「不安の三角形」と呼んでいる⁸。日本に立ち位置を決めると、この三角形には三対の対比関係が含まれる。1) 東洋（日本+中国）対西洋、2) 西洋と西洋化した日本対西洋化が「遅れた」中国、3) 日本対外国（西洋+中国）。第一の対比は西洋がその外を一括して東洋（オリエン特）と呼んだことを日本が受け入れたことに関連し、日本と中国を「同文同種」、「一衣帯水」の同盟文化を見なす考え方である。2) は明治の「脱亜入欧」思想で日本を中国に比べ、一段

⁷ 山口淑子・藤原作弥、前掲書、166頁。服部にはこの後、山田五十鈴に歌わせた「牡丹の曲」（1941年、西条八十作詞）で中国趣味を聞かせたが、本論では扱わない。

⁸ Edgar W. Pope, *ibid.*, pp. 401–404. この博士論文は「大陸メロディー」に関する最初の包括的な研究で、本稿でも随所で参照した。その一部は日本語でも読める。エドガー・W・ポープ「戦時の歌謡曲にみる中国の〈他者〉と日本の〈自我〉」、『ユリイカ』1999年3月号、200–210頁。1930年代の上海の大衆歌謡については、Andrew F. Jones, *Yellow Music: Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*, Duke University Press, Durham & London, 2001を参照。1920年代上海でも、日本と同じような欧米資本による業界統合が行われた。西村正男「中国におけるVictorレーベルの軌跡—謀得利、役挫・物克多から勝利へ—」（『饗餐』13号、2005年9月、30–63頁）参照。

上の国家と見なす考え方である。3) は民族優越主義で他国への侵略を正当化する考え方である。この三つは簡単には折衷できないものの（一方では見下しつつ他方では見上げるので）、時代や場面に応じて使い分け、他文化を模倣・吸収・適応・拒絶してきた。つねに三つが重なっているというのが実情に近いかもしれない。本稿で取り上げた流行歌の中国趣味は、見る角度によって三つの対比がそれぞれ提示されるだまし絵と呼べるかもしれない。「不安」は「魅惑」にも通じる。不安に裏打ちされているからこそ魅惑もまた大きい。好奇心が湧いてくる。「不安の三角形」は「魅惑の三角形」でもある。

本論で分析したのは、日本の作曲家が西洋の東洋趣味を参照しながら、独自の中国色を発明した例である。基本には西洋楽器の楽団、西洋のリズム・パターン、複製テクノロジーがある。西洋楽器による中国楽器の模倣や、東洋趣味で頻繁に使いまわされた中国（風）の音階が味付けに加わる。またここで取り上げた歌は日本が中国を「平定」し、近代化に導いていると信じていた時期に生まれている。あるいはそう信じさせるメディアのはたらかから生まれている。歌詞にそれが明示されているわけではないが、ここで述べた歌と関係が深い「大陸三部作」映画は日本の優越性を露骨に描いている。日本の大衆が中国趣味を心地よく受け止めたのは、優越感の賜物といえるだろう。異国趣味は直接には自民族優越思想を表してはいないが、他者を主体的に表象する能力を前提としている。

ただしこの解釈をあまり固く取る必要はない。流行歌には流動性があり、ある場合には文化の壁を容易に越えていく。日本の支配下、日本の歌の朝鮮語ヴァージョンがはやったように、「蘇州の夜」や「チャイナ・タンゴ」の中国語ヴァージョン（それぞれ白虹、白光録音、他にもあり）が「逆流」して愛好された。それらの聴衆が必ずしも「親日的」だったとはいえない。音楽は技術的な構築物なので、作者の国籍を正しく反映するとは限らないからだ。その意味では「音楽は国境を越える」という言い方は正しい。もちろんすべての音楽がすべての国境を越えるわけではなく、ある限られた作や楽器や響きが、特定の地理的・文化的境界を越えていく。個別例にあたってその条件を探るのは、研究者のひとつの課題である。

上海製の流行歌にヒントを得た服部や竹岡が、見事にそれに似せた作編曲をやりおせた。これは認めてよいだろう。それを賞讃するか、擬態にすぎぬと否定するかは別の議論だが、江戸時代、明清楽に似せた曲が日本で書かれなかったことと比較すると、1930年代の日本の音楽事情の特徴が見えてくる。コンサート音楽でも伝統音楽でも「作曲」に脚光があたり、それで生計を立てられるようになったのが、1920～30年代だった。産業規模の拡大、「作品」と「作者」意識の浸透、レコード会社の新曲制作体制などが関わっている。

本稿では言葉の中国趣味については触れなかったが、歌という表現体にとって言葉と旋律は切り離せない関係にある。次の段階ではそこまで掘げた議論が必要である。また中国趣味の流行歌はいわゆる「大陸歌謡」の一部であり、大陸歌謡は戦時歌謡の一部である。戦時歌謡のいくつかの要素（たとえば明朗調、演歌調）は、戦後20年ほど（特に昭和20年代）は継承された。そこでは戦前と戦後の連続性が見られる。しかし愛国的な歌詞、軍事的な歌詞、非常時特有の生活を歌った歌詞、行進曲調などは1945年を境に鳴りを潜めた（懐メロとして復活するほか、行進曲調はテレビ漫画の主題歌として蘇る）。一聴して無邪気な日本人による中国趣味の流行歌もまた、1945年以降は作られていない。それは戦争という政治的で軍事的な衝突がもたらした一時的で濃密な接触と交流、その根幹にあることを

よく示している（「帰って来たリル」のように、歌詞によって戦前の上海を回想する流行歌が例外的に書かれたのに）。

戦時中でも中国趣味の響きは流行歌の主流ではなく、周辺にあっただけで、特殊な印象を残した。透明になってしまえば、地方色の技法は機能しない。中国への非常に高い国民的関心のなかで、山ほどの大陸物のひとつとして受け取られた。戦後にはその分、とりわけ強く戦争の記憶を呼び覚ましただろう。夢（後から振り返ればひどい悪夢）から醒めると、ちょうど夜出会った美しい踊り子に昼間出会うようで、居心地悪く感じた。中国と良好な（少なくとも日本側にとって）関係にあるからこそ、異国趣味は珍妙というより好意的に受け止められた。戦後、日本の国民感情は戦争の傷を忘れようとして、中国を長らく肯定してこなかった（政治的な亀裂も大きい）。中国趣味は治りかけた傷口を開くようなもので、レコード会社がわざわざ制作するはずはなかった。

1960年代半ば、戦後20年をひとつのきっかけに戦前の流行歌が懐かしのメロディーとしてリバイバルし始めた。懐メロという略語はこの頃に誕生したようだ。服部良一の中国趣味が若い聴き手の間で復活するのは1974年、占領期に米軍基地でデビューしたジャズ・ポップ歌手、雪村いずみが服部メロディーをカバーしたアルバム『スーパー・エキセントリック』のなかで、「蘇州夜曲」を吹き込んだ時だった。さまざまな曲調が並ぶなかの一曲で、中国風と感じ取れても、生れた背景を考えた聴衆は少なかつただろう。大半は「戦争を知らない」（過半数は「占領も知らない」）世代で、中国アレルギーはあまりなかった。いうまでもなく、日中国交正常化はそれ以降の中国観の好転に欠かせない条件だ。その後、この曲は日本のスタンダードとして何度か吹き込まれている。現代の歌手と聴き手には中国趣味は魅力には違いないが、それほど決定的ではないだろう。曲の味つけ以上ではない。大半の人は中国を憧れもしなければ拒否もしない。お好みならほとんどいつでも行ける隣国にすぎない。戦前の「老上海」は相変わらず大衆文化（特に映画、文学）の消費物であり続けているが、大衆音楽にはほとんど波及していない（中国では事情が違いうだろう）。中国趣味は戦前とは様相が異なり、日本製の歌謡ないし日本語ヴァージョンの上海曲ではなく、女子十二楽坊や香港や北京のポップが体現している。これは明清楽と同じような中国音楽そのものの輸入で、本稿で見てきた中国趣味と呼ぶべきではないだろう。その文化的な文脈には大きな興味を覚えるが、別の機会に譲るとしたい。